



## **Mennesker vs. zombier**

### **Katastroferetfærdighed i Francis Lawrence's *I Am Legend***

Holm, Isak Winkel

*Published in:*  
Kritik

*Publication date:*  
2012

*Document version*  
Tidlig version også kaldet pre-print

*Citation for published version (APA):*  
Holm, I. W. (2012). Mennesker vs. zombier: Katastroferetfærdighed i Francis Lawrence's *I Am Legend*. *Kritik*, 204, 122-136.

# Isak Winkel Holm

## Mennesker vs. zombier

### *Katastroferetfærdighed i Francis Lawrences *I Am Legend**

“I dette tilfælde er mæslingevirussen, øh, blevet genetisk modificeret, så den er nyttig snarere end skadelig. Øh, jeg tror den bedste måde at beskrive det på er, hvis du kan ... hvis du kan forestille dig din krop som en landevej, og du danner dig et billede af virussen som en meget hurtig bil, som, øh, bliver kørt af en meget ond mand. Forestil dig den skade, som den bil kan gøre. Hvis du så bytter denne mand ud med en politimand ... så ændrer billedet sig. Det er grundlæggende det, vi har gjort.” Første klip i Francis Lawrences postapokalyptiske film *I Am Legend* fra 2007 viser en stolt dr. Alice Krippin, spillet af Emma Thompson, der forklarer sin kræftforskning for tv-seerne. “Så I har virkelig helbredt kræft?” spørger journalisten; “ja, ja ... ja, det har vi.” I de næste klip ser vi New York tre år senere, hvor alt menneskeligt liv er udraderet, og hvor der er højt græs og vilde hjorte i gaderne. Det, som forskerne grundlæggende har gjort, er at skabe en pest, der har slået 90% af jordens befolkning ihjel og har fået resten til at mutere til såkaldte “mørkesøgere”, *Darkseekers*, en slags sprogløse monstre, der er allergiske over for sollys og grebet af et frådende og dyrisk raseri.

Pludselig kommer en meget hurtig bil kørende ned ad en forladt avenue. Dr. Krippins talefigur er med andre ord forvandlet til et faktum, og det rejser et spørgsmål om den mand, der sidder bag rattet i den røde sportsvogn, den immune Robert Neville, spillet af Will Smith. Er han en politimand eller en meget ond mand? Neville er virolog, og i sin bestræbelse på at finde et serum mod pesten indfanger han mørkesøgere og bruger dem som forsøgsdyr i sit kælderlaboratorium, hvilket i praksis koster dem livet. Spørgsmålet er, om den vold, som han udøver mod mørkesøgerne, er nyttig eller skadelig.<sup>1</sup>

Mørkesøgerne er mutanter, ikke levende døde, og de bevæger sig hurtigt og atletisk og ikke i den

velkendte zombie-slowmotion. Men selvom monstrene ikke kan klassificeres som ægte zombier, foregår filmen i hvad jeg (med et lidt uskønt begreb) vil foreslå at kalde et zombificeret rum: et socialt rum, der er opdelt i to forskellige typer menneskelige væsener med hver sin ontologiske og juridiske status. Det er zombificeringen af Manhattan, der forvandler dr. Krippins lidt barnlige sondring mellem politimand og “meget ond mand” til filmens grundlæggende spørgsmål. Hvis kløften tværs igennem det sociale rum er så dyb, at mørkesøgerne er fuldkommen blottet for menneskelige egenskaber, så kan man hævde, at Nevilles vold er berettiget. Men hvis zombificeringen er ufuldstændig, og mørkesøgerne altså stadig kan betragtes som en slags mennesker med krav på retfærdighed, så er hans voldelige handlinger kriminelle.



I forrige nummer af *Kritik* gav Jacob Lillemose og Karsten Wind Meyhoff en øjenåbnende genrehistorisk oversigt over den moderne zombiefilm, der opstod med George A. Romeros *Night of the Living*

*Dead* (1968) og blev udviklet i de efterfølgende film i Romeros såkaldte *Dead*-serie. Der var ganske vist også film og romaner om zombier før 1968, men som Lillemose og Meyhoff påpeger, er det nyskabende ved *Dead*-serien, at den genfortolker den klassiske zombiegenre i lyset af katastrofefilmen.<sup>2</sup> Romero transporterer zombiefiguren fra et gotisk til et katastrofisk univers. I de ekstraudsendelser, der bliver bragt på tv, før strømmen går i *Night of the Living Dead*, klassificeres situationen netop som *an emergency*. Lillemose og Meyhoff foreslår at formulere denne genrefornyelse med det statsretlige begreb om undtagelsestilstand. Det centrale spørgsmål, som Romeros film stiller og undersøger, er, skriver de: "Hvordan lever vi med undtagelsestilstanden? Hvad gør vi for at overleve i den? Hvad gør vi for at leve med den? Hvad gør vi for at overvinde den?"<sup>3</sup> Også uden for Danmark har en række forskere gennem de seneste år understreget forbindelsen mellem zombien og undtagelsestilstanden.<sup>4</sup> Forbindelsen er oplagt, og den kan ikke mindst gøre nytte ved at forklare, hvorfor zombieapokalypsen på bemærkelsesværdig vis er genopstået fra de døde under den såkaldte krig mod terror efter 9/11. Grundlæggende rejser en film som *I Am Legend* det aktuelle spørgsmål om anvendelsen af vold over for farlige væsener, der ganske vist ligner mennesker, men ikke amerikanske statsborgere.

Problemet er dog, at de fleste forskere bruger begrebet om undtagelsestilstand som en samlebetegnelse for det totale sammenbrud af den sociale orden. Det fremgår blandt andet af citatet fra Lillemoses og Meyhoffs artikel ovenfor, der beskriver det centrale spørgsmål i Romeros film som et pragmatisk snarere end et juridisk spørgsmål: det drejer sig om, hvad vi skal gøre i katastrofesituationen, ikke om situationens juridiske og politiske struktur (der i zombieapokalypsen netop er karakteristisk ved at skære menneskeartens "vi" over i to halvdele).

På de første sider af *Politisk teologi* er Carl Schmitt omhyggelig med at understrege, at undtagelsestilstanden er "noget andet end anarki og kaos".<sup>5</sup> Ifølge Schmitt er undtagelsestilstanden ikke en kollaps af alle sociale infrastrukturer, men snarere en konflikt mellem loven og dens medium. Medium

skal her ikke forstås som det sprog, loven artikuleres i, men som den verden, loven appliceres på: "Enhver generel norm kræver en normal ramme om livsvilkårene, som den kan anvendes på og underkaste sin normative regulering. Normen behøver et homogent medium."<sup>6</sup> Det zombificerede rum er et ikke homogent, men heterogent medium, hvor den ontologiske uenshed mellem zombier og statsborgere gør det umuligt at anvende lovens generelle normer. Når zombier oversvømmer gader og stræder, bryder den normale ramme om livsvilkårene sammen (den tyske formulering er: den normale *Gestaltung der Lebensverhältnisse*).<sup>7</sup> Med et begreb fra Holocaust-forskningen kan man beskrive zombificeringen som et "artsbrud", en spaltning af menneskearten i mennesker og umennesker.<sup>8</sup>

Som det hedder i Colson Whiteheads bemærkelsesværdige zombieroman fra sidste efterår, *Zone One*, signalerer zombierne trods deres dybe sår og dryppende kropsåbninger stadig hvilken social gruppe, de tilhørte – med deres "grå, nålestribe jakkesæt, klassiske rock-T-shirts, cowboystøvler, farvede skjortebluser, stribe kashmir-sweatre, frynsede ruskindsveste, bløde joggingsæt."<sup>9</sup> Men selvom zombierne altså stadig har en livsstil, betyder deres mangel på forstandsevner, at de ikke længere har et juridisk liv.

Spørgsmålet er så, om det sociale rums heterogenitet er så graverende, at man, i hvert fald i en kort overgang, er nødt til at suspendere loven for at bringe orden i dens medium (typisk med det berømte "headshot", der er det eneste, der kan sætte en zombie ud af spillet). Ifølge den første sætning i Schmitts *Politisk teologi* er det dette spørgsmål, der besvares af suverænen: "Suveræn er den, der træffer afgørelse om undtagelsestilstanden." Formuleret med Schmitts begreber kan zombificeringen af det sociale rum altså forstås som en suveræn beslutning, der trækker en grænse mellem dem, der tæller som retspersoner, og dem der må regnes som politisk og juridisk døde.

I denne artikel vil jeg undersøge, hvordan den suveræne beslutning afgør, hvem der inden for, og hvem der er uden for jurisdiktionen. Schmitt og den Schmitt-inspirerede Giorgio Agamben kan ikke dan-

ne udgangspunkt for en sådan undersøgelse. Ifølge deres “decisionistiske” og “exceptionalistiske” teori om undtagelsestilstanden er den suveræne beslutning nemlig det politiske livs pendant til miraklet: et isoleret og uforklarligt øjeblik, der svæver i et regelløst tomrum uden for den normative orden. I de seneste år har en række politiske filosoffer argumenteret for, at den suveræne beslutning er en langt mere “rodet, lagdelt og kompleks” ting end det, som Schmitt og Agamben forestiller sig.<sup>10</sup> Den sociale orden har ikke én hovedafbryderknop, som suverænen kan vælge at trykke på eller lade være.

Med inspiration fra de seneste års kritik af decisionismen og exceptionalismen vil jeg forsøge at vise, hvordan den suveræne beslutning i moderne zombieapokalypser lige præcis *ikke* træffes ud af det blå. Tværtimod beror beslutningen på en forudgående og forbevidst fortolkningsproces, der afdækker, om et bestemt menneskeligt væsen passer ind i den normale gestaltning af livsvilkårene, eller om det udgør en trussel mod den. Som alle andre fortolkninger tager også denne fortolkningsproces udgangspunkt i forforståelser, i dette tilfælde et repertoire af begreber, billeder og beretninger om det samfundsmæssige liv. Disse fælles måder at forestille sig det fælles liv på vil jeg i det følgende, med Charles Taylor, kalde en social forestillingsverden (*social imaginary*).<sup>11</sup> Lawrences *I Am Legend* tilbyder en påfaldende konsekvent synliggørelse af den sociale forestillingsverden, der ligger til grund for zombificeringen af det sociale rum.

**Synliggørelsesapparater** I *En teori om retfærdighed* foreslår John Rawls (1999) et tankeeksperiment i slægt med 1700-tallets teoretiske fiktioner om naturtilstanden og den sociale kontrakt. I den “oprindelige position” mødes de kommende samfundsborgere uden for samfundet for at finde frem til de grundlæggende retfærdighedsprincipper, der skal gælde når samfundet starter. Eftersom borgernes fremtidige plads i samfundet er skjult bag et “uvidenhedsslør”, er parterne i stand til at føre en upartisk og objektiv diskussion af samfundets grundlæggende struktur. De kan ikke komme til at mele deres egen

kage, for de kender ikke denne kage endnu. Ifølge Rawls fungerer denne teoretiske fiktion som et “synliggørelsesapparat” (eller en “forklarende anordning”), der kan hjælpe os med at identificere og diskutere samfundets grundlæggende struktur.<sup>12</sup>

Siden jordskælvet i Lissabon i 1755 har forfattere, librettister og filminstruktører brugt katastrofen som et tilsvarende tankeeksperiment. “Det er *Ground Zero*. Det er mit sted. Jeg kan ordne. Jeg kan ordne det her,” siger Neville, da viruskatastrofen løber løbsk. Formuleret med den politiske filosofis begreber er Nevilles *Ground Zero* en nær slægtning til Rawls’ *original position*. Katastrofefiktionens undtagelsestilstand og den politiske filosofis naturtilstand er to analoge udgaver af et generisk rum uden for samfundet, hvor det bliver tydeligt, hvad der skal gøres, hvis man vil ordne et samfund fra *scratch*.

Imidlertid er der én afgørende forskel mellem at bruge naturtilstanden og at bruge undtagelsestilstanden som synliggørelsesapparat. I Rawls’ oprindelige position mødes parterne for at føre en rationel diskussion af, *hvordan* de skal fordele sociale goder og onder imellem sig, men de diskuterer ikke, *hvem* der hører med i den gruppe, som goderne skal fordeles imellem. Som Rawls skriver, opfatter han samfundet “indtil videre som et lukket system, der er isoleret fra andre samfund.”<sup>13</sup> Ingen bevæger sig hen over samfundets grænser, og ingen er fanget i en liminal tilstand på grænsen mellem indenfor og udenfor. Med andre ord usynliggør Rawls’ udgave af synliggørelsesapparatet det grundlæggende spørgsmål om, hvem der er til stede i den oprindelige position.

Omvendt stiller den moderne katastrofefiktionens *Ground Zero* hverken et spørgsmål om retfærdighedens substans eller om dens procedure, men først og fremmest et spørgsmål om dens omfang. Formuleret med Hannah Arendts berømte sætning drejer det sig ikke om rettigheder, men om den mere grundlæggende ret til at have rettigheder.<sup>14</sup>

I *Spheres of Justice* (1983) formulerer Michael Walzer en vigtig kritik af den distributive retfærdighed, som er den tankemodel, der har ligget til grund for den politiske filosofis behandling af retfærdigheden fra Aristoteles til Rawls. Ifølge Walzer findes der

en form for retfærdighed, der ikke handler om fordelingen af sociale goder mellem medlemmerne i et samfund, men om fordelingen af medlemskab: "Når vi tænker over distributiv retfærdighed [...], antager vi en etableret gruppe og en fastlagt population, og på den måde overser vi det første og vigtigste spørgsmål: hvordan er denne gruppe konstitueret?"<sup>15</sup>

Siden Walzers bog er politiske filosoffer blevet mere opmærksomme på spørgsmålet om retfærdighedens omfang. Opgaven er at forstå, hvad retfærdighed vil sige, "hvis ikke bare 'hvad', men også 'hvem' står til diskussion," som Nancy Fraser formulerer det i en aktuel bog.<sup>16</sup> Hvis man også vil have begrebet om retfærdighed til at kunne beskrive, hvordan gruppen af medlemmer er konstitueret, svulmer det op og bliver et meget bredere begreb, der ikke bare omfatter de retslige regler og rationelle principper, der ligger til grund for allokeringen af sociale goder og onder. Formuleret med Carl Schmitt – der indtil for nylig har spillet en beskeden rolle inden for denne filosofiske tradition – forskyder spørgsmålet om retfærdighedens omfang perspektivet fra loven til lovens medium: det drejer sig ikke om *Gesetz*, men om *Gestaltung*, ikke om retslige normer, men om den mere grundlæggende ordning af de sociale livsvilkår, der bestemmer, hvem der tæller som et subjekt for retfærdighed.<sup>17</sup>

Fra en anderledes teoretisk baggrund og næsten helt uden at bruge begrebet retfærdighed nærmer Judith Butler sig det samme problem i sine seneste bøger. "En del af selve problemet i samtidens politiske liv er, at ikke alle tæller som subjekt," skriver hun i *Frames of War* (2009).<sup>18</sup> Der er to grunde til, at Butlers position er et godt udgangspunkt for en forståelse af den moderne katastrofefiktions zombificerede rum.

Den første er, at Butlers karakteristik af samtidens politiske landskab bygger på begrebet om undtagelsestilstand. Hendes eksempler er de indsatte fra lejren i Guantanamo og andre "illegale kombatanter" i den globale krig mod terror: menneskelige væsener, der set fra Vesten, og det vil sige gennem de vestlige medier, fremstår, som om de ikke var værdige til beskyttelse eller til at sørge over. Ligesom Walzer spørger Butler, hvordan gruppen af rettighedshavere

er konstitueret, men i terrorkrigens globale perspektiv er spørgsmålet om retfærdighedens omfang ikke kun et spørgsmål om statsborgerskab eller manglende statsborgerskab i en nationalstat. På den anden side fremsætter Butler heller ikke en dramatisk gestikulerende tese om, at undtagelsestilstanden i virkeligheden er de moderne samfunds skjulte matrice og *nomos*.<sup>19</sup> Ifølge Butler skaber små, lokale undtagelsestilstande en perforeret og heterogen normativ orden, hvor "bestemte liv bliver opfattet som værdige til beskyttelse, mens andre ikke gør det, netop fordi de ikke rigtig er 'liv'."<sup>20</sup>

Den anden grund er Butlers interesse for de processer, der trækker en grænse mellem dem, der er inden for, og dem, der er uden for samfundets politiske væv. Hun beskæftiger sig ikke med de retslige procedurer, der ligger til grund for tildelingen eller afvisningen af statsborgerskab, men derimod med de kulturelle processer, der finder sted i den sociale forestillingsverden: "Hvordan trænger de normer, der bestemmer, hvilke liv, der vil blive opfattet som menneskelige, ind i de rammer, der ligger til grund for den diskursive og visuelle repræsentation, og hvordan begrænser og orkestrerer disse rammer så vores etiske lydhørhed over for lidelse?"<sup>21</sup> I Butlers terminologi er en "ramme" en offentlig synsmåde, en "intelligibilitets-modus", der bestemmer, hvordan forskellige slags menneskelige væsener tager sig ud på "tilsynekomstens domæne" (*the realm of appearance*).<sup>22</sup>

Butler taler om et "ontologisk niveau", der ligger neden under den distributive retfærdigheds fornuftige regler og principper.<sup>23</sup> Ontologi handler i denne sammenhæng ikke om, hvad menneskene er, men om, hvordan de *fremtræder* for den kollektive bevidsthed. Og hendes afgørende pointe er, at det er på dette ontologiske eller "ontopolitiske" (Connolly) niveau, ikke på de formulerede normers niveau, at vores etiske lydhørhed over for andre menneskelige væsener bliver orkestreret.

Et af hendes egne eksempler er de billeder, som det amerikanske forsvarsministerium offentliggjorde fra fangelejren i Guantanamo Bay. I dette tilfælde bestod *framingen* af et tæt netværk af metaforiske overføringer, der forvandlede de indsatte til ansigts-

løse umennesker: de blev afbildet, *som om* de var dyr i bur, *som om* de var sindssyge, og endog *som om* de allerede var døde.<sup>24</sup>

Man kan genbeskrive Butlers teori om dehumaniserende *frames* med Carl Schmitts begreber. Ifølge Schmitt er undtagelsestilstanden en situation, hvor lovens heterogene medium spænder ben for anvendelsen af lovens generelle normer. Hos Butler er Schmitts sondring mellem loven og lovens medium forskudt til en sondring mellem det normative og det deskriptive: på den ene side repertoire af moralske og juridiske normer, på den anden side definitionen af det konkrete fænomen. Vi plejer at forstå en dom som en anvendelse af en moralsk og juridisk norm på et neutralt fænomen, men Butler insisterer på, at sondringen mellem det normative og det deskriptive er mere diffus end som så. For normerne – forstået som de rammer, der ligger til grund for den sproglige og visuelle repræsentation af fænomenet – er allerede i funktion på det deskriptive niveau, der formaterer fænomenets ontologiske status: “dommen er indbygget i definitionen (vi dommer faktisk før vi erkender)”.<sup>25</sup>

Selv før vi begynder at tænke over Guantanamo-fangernes rettigheder, opfatter vi dem som ikke fuldt menneskelige. Butler lærer os med andre ord, at zombificeringen af det sociale rum ikke bare skyldes de objektive forskelle mellem de væsener, der opholder sig i rummet, den skyldes også, og først og fremmest, de kulturelle forestillingers “forskellsskabende operationer”.<sup>26</sup>

**Voight-Kampff-apparater** ”Mit navn er Robert Neville. Jeg er en overlevende, der bor i New York. Jeg sender denne radiomeddelelse på alle AM-kanaler. Jeg vil være på South Street Seaport hver dag midt på dagen, når solen står højest på himlen. Hvis du er der er ... hvis der er nogen derude ... jeg har mad, jeg har husly, jeg har sikkerhed. Hvis der er nogen derude ... bare nogen ... *please*. Du er ikke alene.” I sin daglige radiomeddelelse trækker Neville en implicit grænse mellem dem, som han vil beskytte, og dem, som han vil beskytte imod. På den ene side føler han sig forpligtet til at hjælpe sine medmennesker, som

han omtaler som “nogen”; på den anden side er han ikke forpligtet til at hjælpe mørkesøgerne, for de er ikke inkluderet i hans *anyone* og *anybody*.

Hvis problemet havde været, hvordan Nevilles og mørkesøgerne skulle fordele mad, husly og beskyttelse imellem sig, ville der har været tale om et klassisk spørgsmål om distributiv retfærdighed. Men Nevilles radiomeddelelse rejser snarere et spørgsmål om retfærdighedens omfang: om mørkesøgerne overhovedet skal tælles med som medlemmer af det menneskelige fællesskab. Er de med i kredsen, når de sociale goder skal fordeles? Det negative svar på dette spørgsmål gives ikke af Nevilles suveræne beslutning, men snarere af hans forbevidste fortolkning af mørkesøgerne som væsener, der ikke er omfattet af det menneskelige “nogen”. I det zombificerede rum falder Rawls’ “uvidenhedsslør” så dybt, at det ikke bare skjuler mørkesøgernes sociale status i det fremtidige samfund, men også deres ontologiske status som menneskelige væsener.

Spørgsmålet om retfærdighedens omfang finder man også i de værker, der har inspireret *I Am Legend*. Den mest indlysende forløber er Richard Mathesons roman af samme navn, som Lawrences film indtil videre er den tredje filmatisering af. George A. Romero medgav engang, at hans *Night of the Living Dead* grundlæggende var et “rip-off” af Mathesons roman,<sup>27</sup> så de strukturelle ligheder mellem Romeros zombieapokalypse og Lawrences viruskatastrofe er et stykke ad vejen et spørgsmål om fælles ophav.

I Mathesons oprindelige udgave af historien har en atomkrig forvandlet de overlevende mennesker til vampyrer. Robert Neville, som et flagermusebid har gjort immun, tilbringer sine ensomme dage i Los Angeles ved at hamre spidse kæppe gennem sovende vampyrer. Med jævne mellemrum føler han et behov for at retfærdiggøre sine voldelige handlinger, i dette tilfælde over for en kvinde, som han ikke tager for en vampyr: “Du kan ikke overholde Robert’s Rules of Order i junglen,” sagde han. “Tro mig, det er det eneste jeg kan gøre. Er det bedre at lade dem dø af sygdommen og vende tilbage – på en langt frygteligere måde?”<sup>28</sup>

Robert’s Rules of Order er en kodificering af

amerikansk forfatningsret, men ordet fungerer her som en synekdoke for retfærdigheden som sådan. Det afgørende er imidlertid, at Neville ikke interesserer sig for reglernes indhold, men udelukkende for deres omfang. Det handler ikke om, *hvad* reglerne indebærer, men om *hvem* der er omfattet af dem i Los Angeles' zombificerede rum. For Neville kommer mørke-seerne ganske enkelt ikke til syne på retfærdighedens radar. Formuleret med Carl Schmitts begreber er den post-apokalyptiske "jungle" et heterogent medium, der gør det umuligt at anvende lovens generelle normer.

En anden vigtig forløber er Ridley Scott's *Blade Runner* (1982), der er en filmatisering af Philip K. Dicks roman *Drømmer androider om elektriske får?* (1968). Scott arbejdede faktisk gennem en årrække som manuskriptforfatter på nogle af de første skitser til *I Am Legend*, før Warner Bros. afskedigede ham og ansatte Lawrence. En atomkrig har udslettet de fleste af planetens dyr, og i den dystre post-apokalyptiske verden er det *blade runnerens* opgave at trække en grænse mellem rigtige mennesker og genetisk designede organiske robotter.

Filmens hovedperson, *blade runneren* Rick Deckard, anvender rutinemæssigt det såkaldte Voight-Kampff-apparat for at afgøre om en forsøgsperson er et menneske eller en replikant (eller en androide, som kopimenneskene hedder i romanen). Dette fortolkningsværktøj måler forsøgspersonens vejrtrækning, rødmen, puls og øjenbevægelser, mens personen udsættes for en sværm af følelsesmæssigt provokerende spørgsmål. Hvis apparatet ikke registrerer empati, bliver forsøgspersonen skudt på stedet. Man kan se



Voight-Kampff-apparatet som en moderne udgave af Justitias vægt – dog med den afgørende forskel, at vægten ikke måler retfærdighedens indhold, men dens omfang.

Ud over flotte billeder af mennesketomme byer og smadret infrastruktur er det mest interessante ved moderne katastrofefiktion, at den synliggør grænse-dragningen mellem dem der er inden for, og dem der er uden for jurisdiktionen. Fiktive katastrofer har en tendens til at skabe et zombificeret rum: de udrydder ikke bare menneskearten, de brækker den også over på midten.

Allerede i Heinrich von Kleists "Jordskælvet i Chile" fra 1806, en af den moderne katastrofefiktions genreskabende tekster, opdeler jordskælvet og den efterfølgende undtagelsestilstand de overlevende i henholdsvis medlemmer og ikke-medlemmer af det chilenske samfund.<sup>29</sup> Også selvom der ikke optræder zombier på rollelisten, skaber katastrofen altså en slags "zombificeret" socialt rum. Ved at blotlægge zombificeringen demonstrerer den moderne katastrofefiktion, at suveræne beslutninger på ingen måde svæver i et regelløst og mirakuløst tomrum; de beror tværtimod på en omstændelig fortolkningspraksis, der finder sted i et tætvet kulturrelt rum. Suveræner vil altid være afhængige af en eller anden form for Voight-Kampff-apparat.

**Bliven-rotte** "Note om adfærd – en inficeret han udsatte sig selv for sollys i dag. Det er muligt at dysfunktion eller voksende fødemangel nu får dem til at ... ignorere deres basale overlevelsesinstinkter. Den sociale de-evolution forekommer fuldstændig. Typisk menneskelig adfærd er nu helt fraværende." Denne note, som Neville dikterer til sin computer efter at have observeret en mørkesøger tidligere på dagen, er en fortolkning. Han tager udgangspunkt i en konkret detalje – at en enkelt mørkesøger udsatte sig selv for det sollys, som de ikke kan tåle – og bevæger sig herfra til en fortolkning af alle mørkesøgerne som fuldstændig ikke-menneskelige.

Neville sidder i sit kælderlaboratorium iført en hvid kittel, så det ser umiddelbart ud, som om han holder sig strengt videnskabeligt og behavioristisk til

mørkesøgernes objektive egenskaber. Imidlertid er hans dom allerede givet med den sproglige beskrivelse af mørkesøgeren som en "inficeret han" (og ikke som en "inficeret mand"). Forud for den videnskabelige fortolkningsproces har Nevilles sprog allerede ekskluderet mørkesøgeren fra det menneskelige "nogen". Dermed er zombificeringen ikke blot en fysiologisk, men også en kulturel proces. Nevilles suveræne beslutning om mørkesøgernes status som ikke-mennesker er baseret på en forudgående og forbevidst fortolkning, i hvilken den sociale forestillingsverden (med Butlers begreb) *framer* de inficeredes ontologiske status. De er med andre ord blevet monstre på grund af en retorisk og ikke kun en genetisk mutation.

Mit første eksempel på en sådan retorisk mutation er en metafor. Før Neville dikterer sine noter om adfærd, i et flashback i begyndelsen af filmen, sidder han bag rattet i sin bil og forsøger at få konen og datteren sikkert ud af New York, før den kaotiske karantæne lukker dem inde. Pludselig hamrer filmens første mørkesøger mod bilens forrude i et sekundkort klip. (Scenen er for øvrigt en af de mange zombie-klassikere: i begyndelsen af Romeros *Night of the Living Dead* hamrer den første moderne zombie også sit ansigt mod den kvindelige hovedpersons forrude).



I den næste scene vågner Neville op alene i sit befæstede hjem ved Washington Square Park og går ned i kælderlaboratoriet for at observere de inficerede rotter, som han har injiceret med forskellige slags serum. Rotterne holdes fanget i små bure, og da Neville trækker et forhæng til side, bliver han angrebet af en muteret rotte, der hamrer imod burets glasdør.



Med retorikkens begreber er forholdet mellem disse to billeder en metafor: kompositionen, belysningen, farverne og bevægelserne er de samme, den eneste forskel er, at den rasende mørkesøger er byttet ud med en rasende rotte. I dette tilfælde er zombificeringen altså ikke bestemt af mørkesøgerens objektive egenskaber, men af den metaforiske udveksling af egenskaber mellem mørkesøger og rotte. Nevilles hårde videnskab er baseret på et fletværk af bløde analogier. I en deleuziansk jargon ville man kunne tale om mørkesøgerens "bliven-rotte", hans *devenir-rat*, men så ville man med stor sandsynlighed overse, at denne forvandling ikke frigør mørkesøgeren, men snarere fratager ham hans grundlæggende borgerlige rettigheder. Det er ikke mørkesøgeren, der bliver fri, men Neville, der frit kan aflive sine rottelignende forsøgsdyr.

Mit andet eksempel er en apostrofe. Neville bliver ved med at vende tilbage til en køn kvindelig mannequin, der står i en forladt dvd-forretning. Da hans schæferhund dør, tager han sig omsider sammen til at nærme sig mannequinen; han drejer langsomt hovedet hen mod hende, begynder at græde og siger: "Jeg ... Jeg lovede en ven, at jeg ville sige hej til dig i dag ... Vær sød at sige hej til mig."





På græsk betyder *apostrophein* at dreje sig væk: i apostrofen vender den retoriske taler sig væk fra sine menneskelige tilhørere og retter talen mod en ubesjælet ting eller et abstrakt begreb. I dette tilfælde taler Neville til en dukke, som om den var et virkeligt menneske. Den oprindelige betydning af *apostrophein* bliver iscenesat, da han i en langsom og lidt højtidelig bevægelse drejer hovedet mod mannequinen. At tale i apostrofer er grundlæggende at sige "Vær sød at sige hej til mig" til den fysiske verden.

Da Neville vender sig mod mannequinen, når filmen også sit vendepunkt, for det ser ud, som om apostrofen har en performativ kraft, der er i stand til at forvandle en ikke-menneskelig dukke til et rigtigt menneske. I Charlton Heston-udgaven af Mathesons roman, *The Omega Man* fra 1971, alluderes der meget håndfast til den græske myte om Pygmalion og Galathea: her viser en mannequin sig at være en levende kvinde, da Neville begynder at tale til den. I Lawrences *I Am Legend* virker den performative kraft med en lille forsinkelse: Neville forlader dvd-forretningen og kører ned til havnen for at begå selvmord – men bliver så pludselig reddet af en virkelig kvinde, den immune Anna.

Filmens zombificering beror altså på en social forestillingsverden, der er skruet sammen af troper og figurer. Med Paul de Mans gamle begreb ser Neville mørkesøgerne igennem et "tropologisk system"<sup>30</sup>, og vel at mærke et system, der ikke bare består af troper (rotte-metaforen), men også af figurer (mannequin-apostrofen).

**Zombiefortolkning** Ovenfor hævdede jeg, at zombificeringen ikke bare er en fysiologisk, men også en kulturel proces. Mørkesøgernes ontologiske status er ikke kun bestemt af deres objektive egenskaber, men også af det netværk af troper og figurer, der rammesætter Nevilles etiske lydhørhed over for dem. Rent metodemæssigt betyder denne indsigt, at man bliver nødt til at sondre mellem to forskellige slags billeder i filmen.

På den ene side er mørkesøgerne fiktive figurer, der optræder i filmens virkelighed, men som filmfortolkeren kan vælge at tillægge forskellige symbolske

betydninger. På den anden side er rotte-metaforen og mannequin-apostrofen en slags tale- og tankefigurer, der ikke *findes* i den fiktive virkelighed, men *bruges*, når Neville selv fortolker denne virkelighed. (Det var den samme niveauforskel, som så vi i filmens indledning, hvor den meget hurtige bil først blev brugt som en talefigur af dr. Krippin for derefter pludselig at dukke op som en rigtig bil i filmens virkelighed.)

Inden for zombieforskningen har der været en tendens til udelukkende at fokusere på det første af disse to niveauer. Man har spurgt om zombiens symbolske betydning og har eksempelvis kunnet svare, at den må læses som et symbol på den viljesløse moderne forbruger,<sup>31</sup> på terroristen<sup>32</sup> eller på det subjekt, der er underkastet den moderne verdens bio-magt.<sup>33</sup> Også i denne metodemæssige diskussion kan jeg slå følge med Lillemose og Meyhoff, der skriver:

I modsætning til størstedelen af den eksisterende kritik vil vi dog ikke tage udgangspunkt i zombiernes symbolik, men forfølge den allegoriske dimension, Romero selv er optaget af, og fokusere på figurernes relevans for den samfundsmæssige undtagelsestilstand, som filmene beskriver. Set sådan er *Dead*-serien ikke så meget en (moralsk) fortælling om, at det moderne menneske er på vej til at blive en (forbrugs-)zombie, men en fremstilling af, hvordan et moderne samfund reagerer, når den sociale orden bryder sammen under påvirkning af destruktive processer.<sup>34</sup>

For Lillemose og Meyhoff handler det symbolske niveau om, hvad zombien betyder, hvorimod det allegoriske niveau handler om, hvad zombieapokalypsen betyder.<sup>35</sup> Ligesom dem befinder jeg mig på dette allegoriske (eller måske skulle man snarere sige intersubjektive) niveau, når jeg taler om zombieapokalypsens *Ground Zero* som et synliggørelsesapparat i slægt med den politiske filosofis fiktion om naturtilstanden.

Men hvad jeg forsøger at indkredse lige nu, er et tredje niveau, på hvilket man finder den slags billeder, som de fiktive personer selv gør brug af. På dette niveau er spørgsmålet ikke, hvad zombien eller zombieapokalypsen betyder, men snarere, hvordan de fiktive personer giver betydning til zombien. Det er ikke billeder af undtagelsestilstanden, men billeder i

undtagelsestilstanden. Som fortolker er opgaven således ikke blot at forstå filmen som et fiktivt forestillingsbillede, men også at forstå de sociale forestillinger, som filmens fiktive personer fortolker den fiktive verden igennem.

“What are they?” skriger Barbara, et af filmhistoriens første zombieofre i *Night of the Living Dead*. I moderne zombiefilm foregår der en konstant zombiefortolkning, der aldrig er i stand til at levere et tilfredsstillende svar på Barbaras spørgsmål. Colson Whitehead gør ligefrem de fiktive personers zombiefortolkning til et dominerende tema i den førnævnte zombieroman. *Zone One* handler om en gruppe af *sweepers*, det vil sige frivillige, hvis arbejde er at rense det sydlige Manhattan for tilbageværende zombier. Med etnografisk omhyggelighed analyserer Whitehead, hvordan disse *sweepers* fortolker zombieerne, eksempelvis ved at give dem navne (*skels*, *deads*, *hostiles*, *unfortunates*, osv.) eller ved at finde på afstumpede, Abu Ghraib-agtige lege med de uskadeliggjorte zombier.

På et tidspunkt har to grupper af *sweepers* lige mødt hinanden på Fulton Avenue i finanskvartret, da et *skel* pludselig kommer vaklende hen imod dem:

Dette *skel* var iført et trist og dybt plettet nålestribet jakkesæt, med et massivt højrodt slips og mørke hyttesko med kvaster. En forulykket, tænkte Mark Spitz. Det var ikke længere et *skel*, men en version af noget, der gik forud for al angsten. Nu var det en af de afskedigede eller ruinerede forretningsmænd, der for familiens skyld lod, som om de gik på kontoret og tilbragte hele dagen på en ramponeret parkbænk og fodrede duer med små bagelstykker, med mappen fuld af tomme chips-poser og foldere for massageklinikker. Byen havde længe båret på sin egen pest. Dens smitte havde forvandlet dette væsen til et medlem af det hedengangne taberhold, til endnu en af de pengeløse og de bedragne, de utilpassede, de uforbederligt uheldige. [...] Dette væsen foran dem var den mand i bussen, som ingen vil sidde ved siden af, den hærgede mystiker, der råbte dommens ord i undergrundsbanens trængsel, den ting, som de nysankomne svor, de aldrig ville blive, men selvfølgelig var der nogen af dem, der blev det. Det var et spørgsmål om procenter.<sup>36</sup>

Læst på et symbolsk niveau iscenesætter denne beskrivelse zombien som et billede på den sociale taber. Zombieforretningsmanden ligner “en forulykket”, *a casualty*, det vil sige en af dem, som ikke har haft heldet med sig i den moderne kapitalisme, hvor succes er et spørgsmål om procenter. Grundlæggende lever Whiteheads roman af en metaforisk analogi mellem zombiekatastrofen og den moderne katastrofekapitalisme.

Det er imidlertid afgørende, at det er hovedpersonen, der ser zombien på den måde: “En forulykket, *tænkte Mark Spitz*”. Også længere nede i citatet understreges det, at det ikke bare drejer sig om zombien, men også om, hvordan gruppen af *sweepers* ser zombien: “Dette væsen *foran dem* ...”. Romanen anvender ikke bare en foreliggende social forestillingsverden, den analyserer snarere den forestillingsverden, som personer fortolker det fiktive rum igennem.

Før katastrofen blev de fælles forestillinger om det fælles liv brugt til at trække et fintmasket net af grænser mellem forskellige befolkningsgrupper; efter katastrofen bliver der kun trukket én enkelt grænse, nemlig den mellem mennesker og *skels*. Formuleret med Jacques Rancière er delingen af det sanselige blevet reduceret til en simpel spaltning mellem dem og os. Om en af Mark Spitz’ *sweeper*-kolleger hedder det:

Han fandt det usandsynligt, at Gary ikke var i besiddelse af en facitliste af stereotyper om race, køn og religion, med krydsreferencer til relevante fyndord og til meta-tekstlige dissektioner af disse fyndord, men han lagde ikke pres på sin ven. Skriv det på morfins regning. Der var ét eneste Os nu, der nedgjorde ét eneste Dem.

**Kan de have begyndt at udvikle sig?** Ifølge Judith Butler går kritisk praksis ud på at sætte rammerne i ramme. Vi må lære at se den ramme, der gør os blinde, i stedet for bare at se igennem den; opgaven er at “synliggøre de orkestrerende strategier hos den autoritet, der forsøgte at kontrollere rammen.”<sup>37</sup> Som jeg har forsøgt at vise ovenfor, fungerer *I Am Legend* som et synliggørelsesapparat, der blotlægger

Nevilles forbevidste rammesætning af mørkesøgerne som umennesker. Men passer det virkelig, at filmen kritiserer det tropologiske system, der styrer hans fortolkning af mørkesøgerne, eller bliver zombificeringen snarere bekræftet? Bliver hans sociale forestillingsverden sat under pres eller bare sat på arbejde?

Faktisk begynder Nevilles dehumaniserede billede af mørkesøgerne at krakelere, efterhånden som historien skrider frem. I begyndelsen af filmen sætter han en fælde for at fange en mørkesøger, som han skal bruge til en test af et lovende serum mod pesten. Han lokker den kvindelige mørkesøger i fælden med en lille smule blod, ligesom han ville have gjort, hvis han skulle have fanget en bæver eller en vaskebjørn. Det er tydeligt, at rotte-metaforen ikke bare bestemmer den måde, hvorpå Neville *opfatter* mørkesøgerne, men også den måde, hvorpå han *opfører* sig over for dem.

Dagen efter bliver Neville imidlertid overrasket over at se en af mannequinerne fra dvd-butikken på gaden ude foran Grand Central Terminal. Da han nærmer sig, bliver han fanget i en fælde af samme type som hans egen. Hvis mørkesøgerne er i stand til at kopiere hans snare, kan de-evolutionen af deres fornuftsevner umuligt være fuldstændig.

I en af filmens slettede scener, som findes på YouTube og i dag foreligger som ekstramateriale på den nye Two-Disc Special Edition, forsøger Neville at overbevise Anna om, at det i hvert fald ikke er mørkesøgerne, der har sat fælden: "Det er min snare, det her er mine redskaber. Det var ikke de inficerede, der gjorde det, det kan de ikke." Ifølge Nevilles billede af mørkesøgerne "har de ikke nogen højere hjernefunktion, de planlægger ikke." Men lidt senere, i en anden slettet scene, begynder han alligevel at tvivle: "Kan de have begyndt at udvikle sig?"

Det er bemærkelsesværdigt, at netop disse to scener blev skåret væk. I den officielle version af filmen har man bortretoucheret historien om mørkesøgernes gradvise udvikling og om Nevilles voksende bevidsthed om denne udvikling, hvilket blandt andet gør scenen med mørkesøgernes fælde foran Grand Central Terminal til en meningsløs blindgyde. Filmen fortæller på én og samme tid en historie om

en udvikling og om en udryddelse af mørkesøgerne, og denne konflikt kommer endegyldigt op til overfladen i forholdet mellem to diametralt modsatte slutninger.

I den oprindelige slutning, der i dag også foreligger som ekstramateriale, har Neville, Anna og en immun dreng, Ethan, trukket sig tilbage til kælderlaboratoriet, forfulgt af en stor flok mørkesøgere, der er brudt ind gennem husets forsvarsværker. De tre mennesker og den kvindelige mørkesøger, som Neville har indfanget til sine eksperimenter, har søgt tilflugt bag en plexiglas-væg, da de opdager, at mørkesøgeren er begyndt at forvandle sig til et menneske. Neville har omsider haft held til at finde et serum mod pesten. Men tiden er knap, for mørkesøgernes leder hamrer mod den beskyttende plexiglas-væg, der allerede er begyndt at krakelere.



Da lederen tegner et sommerfugleformet mønster på plexiglas-væggen, går det op for Neville, at den kvindelige mørkesøger på menneskenes side af glasset har en sommerfugle-tatovering: lederen af mørkesøgerne forsøger at kommunikere, at han vil have sin datter tilbage. Den sidste gang Neville så sin egen datter, tegnede hun en sommerfugl på vinduet af den helikopter, der skulle have reddet hende ud af New York, men som styrter ned umiddelbart efter.

Sommerfuglen er et klassisk symbol for sjælen, og her bliver det mere specifikt et symbol for den faderkærlighed, som Neville og mørkesøgeren åbenbart er fælles om at føle. Neville lægger pistolen på gulvet, åbner døren, og i en ordløs kontrakt giver han den kvindelige mørkesøger tilbage til hendes far, som til gengæld fredeligt forlader kælderen med sin flok. Med den politiske filosofis begreber er dette en social

kontrakt, der forvandler den lovløse naturotilstand til et organiseret politisk rum.

I denne oprindelige slutning dukker både metaforen og apostrofen op igen, men i forandret form. Mens lederen af mørkesøgerne løber hovedet mod plexiglas-væggen, ligner han til forveksling den første mørkesøger, der hamrede mod bilens forrude, og rotten, der hamrede mod burets glasdør. Billedet fortsætter med andre ord den zombificerende metafor fra filmens første halvdel. Men den afgørende forskel er, at plexiglas-væggen nu er begyndt at bryde sammen. Hvad vi ser i den oprindelige slutning, er i meget bogstavelig forstand en dekonstruktion af den retoriske grænse mellem mennesker og umennesker.

Stadig mens lederen angriber plexiglas-væggen, vender Neville sit hoved mod mørkesøgerne uden for væggen og taler til dem: "Jeg kan redde jer" (eller "Jeg kan frelse jer"). Med retorikkens begreber er dette endnu et eksempel på en apostrofe – dog med den afgørende forskel, at Neville ikke vender sit hoved mod en livløs mannequin eller mod en stum schæferhund, men, for første og sidste gang i filmen, mod mørkesøgerne. Det virker, som om denne tiltale-måde har tilstrækkelig performativ kraft til at forvandle mørkesøgerne til mennesker: umiddelbart efter tegner lederen sin sommerfugl på ruden.

Hvis du skifter den meget onde mand ud med en politimand, "så ændrer billedet sig," forklarede dr. Krippin i filmens første scene. I den oprindelige slutning muterer de underliggende metaforer og apostrofer, og denne grundlæggende ændring i billedet af mørkesøgerne skifter politimanden Neville ud med den meget onde mand Neville.

Efter den ordløse kontrakt mellem menneske og mørkesøgere panorerer kameraet hen mod væggen, der er dækket med polaroidfotos af de mørkesøgere, der har mistet livet under Nevilles videnskabelige eksperimenter. Vores nye viden om mørkesøgerens selvopofrende faderkærlighed forvandler denne væg til en meget amerikansk *memorial wall* med billeder af mistede pårørende. I den oprindelige slutning er Nevilles sidste ord i filmen "Undskyld": i sidste ende var mørkesøgerne rettighedsbærende mennesker og ikke retsløse forsøgsdyr.



Der skal ikke herske tvivl om, at den stumt lidenskabelige kærlighed mellem far og datter, akkompagneret af dæmpet klassisk klavermusik, er den rene kitsch. Pludselig bliver mørkesøgerne bærere af den ideale menneskelighed, der ligger i gode, traditionelle familierværdier. En tilsvarende lynhurtig af-zombificering finder man i Neill Blomkamps næsten samtidige *District 9* (2009), hvor de umenneskelige rumvæsener, der går under den nedsættende betegnelse *rejer*, pludselig viser sig at være endnu bedre familiemennesker end de rigtige mennesker.

På vej ud af New York mod en koloni af overlevende i Vermont kører Neville, Anna og drengen forbi en idyllisk løvefamilie med to nuttede løveunger, der leger på gaden. Efter apokalypsen er det eneste håb åbenbart at finde i familien. Det er, som om udvidelsen af det menneskeliges omfang nødvendigvis må balanceres med en indskrænkning af det menneskeliges indhold. Ikke desto mindre må man fastholde, at den oprindelige slutning faktisk reviderer og kritiserer den zombificerende retorik, som filmen har bygget op. Billedet ændrer sig faktisk.

I den officielle slutning er sommerfuglen og den ordløse kontrakt skiftet ud med en håndgranat. Mens lederen af mørkesøgerne er i fuld gang med at angribe plexiglas-væggen, giver Neville et reagensglas med serum til Anna, og efter at hun og drengen er forsvundet ud af en bagdør, finder han en håndgranat frem og sprænger sig selv og alle mørkesøgerne i luften. Efter Nevilles død finder Anna og drengen mad, husly og beskyttelse i en koloni af overlevende ude på landet. Mens Anna rækker reagensglasset med serum til en af de overlevende, hører vi hendes stemme i *voice-over*:

I 2009 brændte en dødelig virus igennem vor civilisation og skubbede menneskearten til randen af udryddelse. Dr. Robert Neville viede sit liv til at finde en kur og genoprette menneskeheden. Den 9. september 2012 kl. cirka 20.49 fandt han denne kur. Og kl. 20.52 gav han sit liv for at forsvare den. Vi er hans arvtagere. Dette er hans legende. Tænd lys i mørket.

Anna hylder her den suveræne vold, som Neville har udøvet mod mørkesøgerne og mod sig selv. I sidste ende var han ikke en meget ond mand, men en god og heltmodig politimand, en slags velbevæbnet Jesus, der ofrede sit liv for at genoprette menneskeheden. I den oprindelige slutning endte Annas parallelle *voice-over* med ordene: "Bliv ved med at lytte. Du er ikke alene." I den officielle slutning er Annas opfordring til at lytte skiftet ud med en opfordring til at lyse mørket op. Der er åbenbart ingen grund til at være lydhør over for mørkesøgerne. Eller for den sags skyld over for andre menneskelige væsener, der udgør en trussel mod vores måde at leve på.

Med undtagelsestilstandens begreber betyder "Tænd lys i mørket": anvend berettiget vold til at forvandle det heterogene sociale rum til et homogent rum. Takket være den manikæiske modstilling af lys og mørke er det ikke spor svært at trække en grænse mellem det "vi", der er Nevilles arvtagere, og alle de andre, der ikke er inkluderet i det sejrende "vi". I en situation, hvor det eneste forhåndenværende våben er en håndgranat, betyder "Light up the darkness" ganske enkelt "Blow up the Darkseekers".

Mens Annas stemme heltekårer Neville, bevæger kameraet sig op i fugleperspektiv og skuer ned på de overlevendes ærkeamerikanske og hyggelige *gated community*. Samtidig er det, som om også sproget hæver sig ud af det retoriske fletværk, der styrede Nevilles opfattelse af mørkesøgerne. I sin hyldest til den suveræne magt formulerer Anna sig i et demonstrativt bogstaveligt sprog, der næsten pernittengrynet opregner titler og klokkeslet: Dr. Robert Neville fandt kuren den 9. september 2012 kl. cirka 20.49 og gav sit liv for at forsvare den kl. 20.52.

Men dette er vel at mærke ikke et sandhedens øjeblik, hvor de objektive kendsgerninger omsider

trænger gennem den sociale forestillingsverdens ideologiske "uvidenhedsslør". Det er et ideologisk øjeblik. Til allersidst, efter at netværket af troper og figurer møjsommeligt har etableret en forestilling om mørkesøgerne, bliver stigen sparket væk. Den symbolske vold i Nevilles tolkning af mørkesøgerne ender med at blive retoucheret diskret ud af billedet. På den måde bliver en retorisk figur forvandlet til et objektivt faktum: en dyb, naturlig og uforanderlig kløft mellem zombier og statsborgere.

## Litteratur

- Agamben, Giorgio: *Homo sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford 1998.
- Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. San Diego 1979.
- Bishop, Kyle William. *American Zombie Gothic: the Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. London 2010.
- Brooks, Max. *The Zombie Survival Guide: Complete Protection from the Living Dead*. New York 2003.
- Butler, Judith. *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence*. London ; New York 2004.
- Butler, Judith. *Frames of War: When is life Grievable?* London 2009.
- Canavan, Gerry. Fighting a war you've already lost: Zombies and zombies in *Firefly/Serenity* and *Dollhouse*. *Science Fiction Film and Television*, 4(2), 2011.
- Connolly, William (2005). *Pluralism*. Durham
- de Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984.
- Feldman, Leonard C. "The Banality of Emergency: On the Time and Space of 'Political Necessity'". In Sarat (red.), *Sovereignty, Emergency, Legality* (pp. 295 p.). New York 2010.
- Frantzen, Mikkel. You only die twice: Claus-Beck Nielsen zom zombie. *Kritik*, 198, 2010.
- Fraser, Nancy. *Scales of Justice: Reimagining Political Space in a Globalizing World*. Cambridge 2008.
- Holm, Isak Winkel (2009). Kleist og katastrofen. *Kritik*, 42(194),
- Honig, Bonnie. *Emergency Politics: Paradox, Law, Democracy*. Princeton 2009.
- Honneth, Axel. *Das Recht der Freiheit: Grundriss einer demokratischen Sittlichkeit*. Berlin 2011.
- Kay, Glenn (2008). *Zombie Movies: The Ultimate Guide*. Chicago
- Lazar, Nomi Claire. *States of Emergency in Liberal Democracies*. Cambridge 2009.
- Lillemose, Jacob, & Meyhoff, Karsten Wind. "When there is no more room in hell, the dead will walk the earth": George A. Romeros billeder af den amerikanske undtagelsestilstand. *Kritik*, 202, 2011.
- Matheson, Richard. *I Am Legend*. London 1999
- Rancière, Jacques. *La mésentente: politique et philosophie*. Paris 1995.

- Rawls, John. *A Theory of Justice*. Cambridge, Mass 1999.
- Schmitt, Carl. *Politische Theologie: vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. München 1934.
- Schmitt, Carl. *Politisk teologi*. København 2010.
- Shavero, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis 1993.
- Taylor, Charles. *Philosophy and the Human Sciences*. Cambridge 1985.
- Taylor, Charles. *Modern Social Imaginaries*. Durham, N.C. 2004.
- Walzer, Michael. *Spheres of Justice: a Defense of Pluralism and Equality*. New York 1983.
- Whitehead, Colson. *Zone One*. New York 2011.
- Yde, Katrine Hornstrup. Overlevelsens biopolitik: Apokalypsebevidsthed i *I Am Legend*. *Kritik*, 194, 2009.
- Zimmermann, Rolf. *Philosophie nach Auschwitz: eine Neubestimmung von Moral in Politik und Gesellschaft*. Reinbek 2005.

#### Noter

- 1 Katrine Hornstrup Yde har her i *Kritik* understreget, at dr. Krippins bil-metafor lægger op til en biopolitisk legitimering af myndighedernes magtudøvelse: det er forestillingen om al den skade, som den meget onde mands bil kan gøre ved andre bilisters liv og lemmer, der gør det nødvendigt at indsætte en politimand, Yde, 2009, s. 81.
- 2 Lillemose & Meyhoff, 2011, s. 52.
- 3 Lillemose & Meyhoff, 2011, s. 59.
- 4 Se hertil bl.a. Bishop, 2010, s. 11; Brooks, 2003, s. 155; Canavan, 2011, s. 175.
- 5 Schmitt, 2010, s. 31
- 6 Schmitt, 2010, s. 32
- 7 Schmitt, 1934, s. 19.
- 8 Zimmermann, 2005, s.
- 9 Whitehead, 2011, s. citeret fra e-bog.
- 10 Jeg citerer fra Connolly, 2005, s. 140. Se også diskussionen af den "exceptionalistiske" version af undtagelsestilstanden i Feldman, 2010, s; Honig, 2009, s; Lazar, 2009, s.
- 11 Se hertil Taylor, 2004, s. 23.
- 12 Rawls, 1999, s. 19.
- 13 Rawls, 1999, s. 7, 229.
- 14 Arendt, 1979, s. 296.
- 15 Walzer, 1983, s. 31.
- 16 Fraser, 2008, s. 15.
- 17 Inden for den moderne retfærdighedsteori kan kritikken af den distributive retfærdighedsmodel genfortælles som en række forskellige bud på, hvordan man skal forstå Schmitts lidt intuitive idé om lovens medium som en gestaltning af livsvilkårene. Jeg vil begrænse mig til tre prominente figurer fra forskellige kontekster. Charles Taylor omtaler lovens medium som et "rammeverk" og en "baggrund mod hvilken den distributive retfærdigheds må fungere". Ifølge Taylor er det dette rammeverk (som han senere omdøber

til en social forestilling, en *social imaginary*), der bestemmer, hvem der tæller som et "subjekt, over for hvem distributiv retfærdighed er på sin plads," Taylor, 1985, s. 295. Jacques Rancière omtaler gestaltningen af livsvilkårene som en "deling af det sanselige", en *partage du sensible*: den grundlæggende konfiguration af forholdene mellem at gøre, at se og at sige, der sætter rammerne for det fælles liv. Ifølge Rancière er det denne deling af den offentlige synlighed, der bestemmer, hvem der har en stemme i offentlige anliggender, Rancière, 1995, s. 45ff. Endelig foreslår Axel Honneth, at man tænker lovens medium som en "anerkendelsesorden", en række "mekanismer af rolleforventninger, implicitte forpligtelser og indsocialiserede idealer", der er med til at bestemme, hvem der har mulighed for at træde frem som et autonomt subjekt for retfærdighed, Honneth, 2011, s. 18.

- 18 Butler, 2009, s. 31.
- 19 Agamben, 1998, s. 167.
- 20 Butler, 2009, s. 50.
- 21 Butler, 2009, s. 77.
- 22 Butler, 2009, s. 140ff.
- 23 Butler, 2009, s. 138.
- 24 Butler, 2004, s. 72.
- 25 Butler, 2009, s. 155.
- 26 Butler, 2009, s. 77.
- 27 Kay, 2008, s. V.
- 28 Matheson, 1999, s. 136.
- 29 Se hertil Holm, 2009, s.
- 30 de Man, 1984, s. 254.
- 31 Shavero, 1993, s. 92.
- 32 Bishop, 2010, s. 29.
- 33 Canavan, 2011, s. 175.
- 34 Lillemose & Meyhoff, 2011, s. 57.
- 35 Med afsæt i Claus Bech-Nielsens forfatterskab har Mikkel Frantzen her i *Kritik* fremlagt et fint eksempel på en zombielæsning på dette "allegoriske" niveau: "Zombien er – i stil med Donna Haraways *kyborg* – en effektiv model til at udstille det nu-værende og forestille det fremtidige. Der er tale om en dobbeltsidet virkelighedsbetændelse, idet zombien som samfundsmæssigt udslæt kødeliggør vrangsiden af det værende," Frantzen, 2010, s. 119.
- 36 Whitehead, 2011, s. citeret fra e-bog.
- 37 Butler, 2009, s. 12.

**Isak Winkel Holm, f. 1965.**

Lektor, ph.d. ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.